



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



A pinacoteca da Academia e a construção de uma história visual do Brasil

Leticia Squeff

Professora do Departamento de História da Arte – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Unifesp

Resumo: A criação da pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes foi marcada pelo conhecimento das transformações por que passavam as artes e as formas de exposição artística na Europa. A partir dos anos 1850, além disso, a pinacoteca torna-se objeto de preocupação constante por parte de diretores e funcionários da instituição. Nesta oportunidade pretendo relacionar algumas obras que faziam parte da pinacoteca da Academia nos anos 1880, apontando como elas, juntas, conformavam uma verdadeira versão visual da história do Brasil tal como vinha sendo narrada em instituições de prestígio como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileira. Trata-se de mostrar como a constituição de um acervo de quadros por parte da Academia teve entre seus objetivos também o de fazer da arte um meio de exaltação do Estado e, nessa medida, de construção de um discurso político.

Palavras-chave: Academia de Belas Artes. Pinacoteca. Pintura histórica

Abstract: The art gallery of the Imperial Academy of Fine Arts of Rio de Janeiro followed the model of other European museums and artistic exhibitions in Europe. The aim of this paper is to shed light on the importance of the art gallery as a place of creation of a visual interpretation of the History of Brazil. Firstly I'm going to deal with history painting produced by academic artists. Then I want to compare this artworks with books and texts produced in Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a sort of Historical and literary Academy where politicians and intellectuals would meet to discuss and write about the history of Brazilian Empire. I intend to show that the Imperial Academy of Rio de Janeiro was part of a network of institutions that support Brazilian Empire.

Keywords: Academy of Fine Arts of Rio de Janeiro. Art Gallery. History Painting

A criação da pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes foi marcada pelo conhecimento das mudanças porque passavam as artes e as formas de exposição artística na Europa. A transformação das coleções reais em museus, bem como as novas formas de dispor os quadros a partir das experiências do abade Lanzi em Florença e de Christian von Mechel em Viena inspiraram mais de um dos administradores da Academia.

A partir dos anos 1850, além disso, a pinacoteca torna-se objeto de preocupação constante por parte de diretores

e funcionários da instituição. Ela devia servir também como *locus* de um repertório feito dentro da Academia carioca, repertório que atestava não apenas o contato de seus artistas com a tradição europeia como também a criação de uma iconografia relacionada ao Império- seus personagens, natureza e história.

Nesta oportunidade pretendo relacionar algumas obras que faziam parte da pinacoteca da Academia nos anos 1880, apontando como elas, juntas, conformavam uma verdadeira versão visual da história do Brasil tal como vinha sendo narrada em instituições de prestígio como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileira. Trata-se de mostrar como a constituição de um acervo de quadros por parte da Academia teve entre seus objetivos também o de fazer da arte um meio de exaltação do Estado e, nessa medida, de construção de um discurso político.

Em 1879 a pinacoteca da Academia foi reorganizada, recebendo o nome de “Coleção de Quadros Nacionais formando a Escola Brasileira”. Eram cerca de 83 quadros, organizados em ordem cronológica por nome de artista. A maior parte das obras tinha sido laureada de diversas formas. Premiadas em exposições gerais, em concursos de admissão dos professores ou nas disputas para prêmios de viagem. Ou eram fruto do envio de pensionistas – considerados os melhores alunos da instituição. A Coleção Escola Brasileira reunia, assim, um repertório especial, que guardava aquilo que de melhor fora produzido na Academia. As obras cobriam diversos gêneros, entre pintura histórica, paisagem, retratos e natureza morta,

além de estudos diversos. Alguns tratavam de assuntos relativos à história colonial, à natureza do Rio de Janeiro e a personagens do Império. Outros abordavam a mitologia grega ou a história clássica, além da pintura religiosa. Por razões de espaço, aqui discutirei brevemente os quadros de pintura histórica que tinham por tema assuntos “brasileiros”.

Pintura histórica: a colonização justificada

No receituário a que era submetida a formação artística nas academias de arte, a pintura estruturava-se num universo segmentado, baseado numa hierarquia entre os diversos gêneros. “Gênero” referia-se ao modo de denominar e descrever o “conteúdo” ou tema de uma obra de arte.

A divisão em gêneros obedecia a uma hierarquia de assuntos e temas iconográficos. Le Breton considerou-a ao escrever seu projeto para a Academia do Rio de Janeiro:

Esta arte [da pintura] se divide em duas partes principais: o gênero histórico, ou grande gênero, e o que se denomina simplesmente pintura de gênero, a qual abrange a paisagem, as cenas familiares e até os mínimos pormenores da natureza. [...] Desse ponto de vista, é necessário que todos os ramos saiam do tronco, que é o gênero histórico.

Como “tronco” principal da pintura, o gênero histórico devia ser o fundamento de toda a prática artística. Por isso, toda a estrutura da Academia convergia para estimular alunos e professores no sentido de produzir pinturas de história. Por outro lado, o destaque à pintura

de história estava vinculado ao sentido mesmo da realização artística no período: toda a pintura do século XIX mantinha um compromisso com a história da arte. As referências ao passado faziam-se presentes na forma de um diálogo constante com a tradição pictórica ocidental, particularmente a greco-romana e renascentista. O destaque à pintura histórica baseava-se, também, na importância do tema no contexto das ideias sobre arte do período.

Desde o Renascimento o assunto das obras era o critério principal para aferir a importância de um quadro. Acreditava-se que a arte tinha profunda ressonância na cultura de seu tempo. Por isso, estava comprometida com a literatura e a história clássicas e com a religião na divulgação de valores e mensagens elevados. A função moralizante da pintura seria reforçada pela concepção de arte empenhada própria à tradição davidiana, que comprometia a realização artística com o melhoramento da sociedade. A arte era vista como indício do engajamento do artista nos projetos e demandas de seu tempo. Em função disso, o assunto era aspecto crucial no julgamento de toda a pintura. Ele devia ser construtivo e útil para as necessidades de uma sociedade. Pelo mesmo raciocínio, certos assuntos estavam banidos: o crime comum, a plebe, a violência – a não ser que fossem mostrados tendo em vista um fim moralizante, de preferência utilizando-se a mitologia ou a história clássica.

Ao analisar os catálogos de exposição de fins do século XVIII e do XIX, Chantal Georgel destacou que o

principal interesse dos organizadores dos catálogos era que o assunto das obras fosse compreendido. Por isso, vários quadros vinham acompanhados por pequenos textos, chamados de “resumo”, em sua tradução pela Academia brasileira. É com este fim didático que um contemporâneo justificava a existência destes textos: “Estes textos têm por objetivo fornecer um entendimento claro e imediato pelo espectador [do tema da pintura], ao mesmo tempo em que estabelecem e confirmam a identidade da obra de arte”¹.

Acreditava-se mesmo que eles ensinavam o espectador a apreciar as obras de arte.

A arte era, assim, vista em sua qualidade discursiva, programática, sendo rigorosamente seguido o velho princípio da *ut pictura poesis*. Buscava-se compreender as obras de modo intelectual, mais do que sensitivo. É desse ponto de vista que os resumos tornam-se parte fundamental de todos os catálogos do século XIX.

Os catálogos das exposições gerais traziam resumos de algumas obras. De tamanho variado, muitas vezes eles eram a simples transcrição de trechos de obras literárias ou históricas. Não apenas a chamada pintura de história era realizada em função do tema. Seguindo os valores acadêmicos, também a pintura religiosa e a de paisagem divulgavam valores e mensagens e, portanto, podiam ser acompanhadas por textos ou resumos.²

Para entender o quanto o assunto do quadro era importante, vale retomar os comentários feitos por um

¹ Apud. Georgel, “Petite Histoire des livrets de musées”, *op.cit.*, p. 212, tradução livre

² As pinturas da exposição de 1879 que trazem resumo são: *Exéquias de Camorin – Paisagem Histórica, Jesus Cristo, A Batalha do Avahy, Elevação da Cruz, A Primeira Batalha de Guararapes, Episódio da Guerra do Paraguai* [por N. Panini].

cronista a respeito da tela *Jugurta*, de August Müller. Apresentada pela primeira vez em 1841, a obra recebeu uma boa crítica do *Jornal do Commercio*:

[No *Jugurta*] Aqui tudo sinistro, horrível, atroz, digno do domínio do espírito das trevas! Ei-lo precipitado na estufa das ânsias do desespero e da morte, este *Jugurta*, tipo eterno do Númidia de nervos e de coração de tigre, tão temido ao princípio quão ludibriado afinal pelos romanos! Machucado pela queda, ensanguentado pelos ultrajes, ele já recobrou a energia indomável, a vitalidade felina de sua raça: de uma mão apegando-se à rocha, da outra ele lança a seus verdugos sua última pungente ironia. O pincel do sr. Müller tão brilhante e harmonioso na pintura de paisagem assume, na pintura histórica, trágica e terrível expressão e nos retratos, espécie de gênero misto, com uma [??] firmeza do desenho, com a franqueza do colorido, que são prova os retratos n. 13 e 15.³

A viva descrição do cronista mostra o quanto o assunto dos quadros mobilizava a imaginação dos espectadores. Era ele, em seus aspectos mais dramáticos e vivos, o que devia ser compreendido nas obras. Era preciso conhecer previamente a história de *Jugurta*, para entender o quadro e interpretar os signos que o acompanhavam. Na Coleção Escola Brasileira, as seguintes obras de tema brasileiro são referidas no catálogo com seus respectivos resumos: de Felix-Émile Taunay: *O Caçador e a Onça*, *Vista da Mãe D'Água*, *Descoberta das Águas Termiais de Piratininga*, *Vista de uma Mata Virgem que se Está Reduzindo a Carvão*; *Nóbrega e seus Companheiros* de Manoel Joaquim de Melo Corte Real; *Magnanimidade de Vieira* e *Retrato do Intrépido Marinheiro Simão*, *Carvoeiro do Vapor Pernambucana* de José Correia de Lima; *Retrato*

³ [Anônimo]. "Comunicado. Academia das Belas Artes, Exposição Pública de 1842", *Jornal do Commercio*, 18 dez. 1842.

de Manuel Correia dos Santos, *Mestre de uma Sumaca*, de August Müller; *A Primeira Missa no Brasil*, *Passagem de Humaitá*, de Victor Meirelles. Esses resumos ajudam a compreender aspectos das obras que, de outro modo, talvez permanecessem obscuros.

Chama a atenção a reincidência, entre os quadros de pintura histórica, daqueles que tratam dos primeiros anos da colonização. A começar por aquele considerado o primeiro quadro de assunto brasileiro produzido na Academia: *Magnanimidade de Vieira*. O quadro de Correia de Lima trazia o seguinte resumo:

O Governador General, querendo arruinar as possessões holandesas, deu ordem a seus mestres de campo na Várzea, que pusessem fogo a todas as plantações de cana em Pernambuco, não refletindo que os portugueses, e não os holandeses, estavam senhores do país, e que este ato ia destruir todos os recursos do exército patriota: existiam então na província cento e cinquenta fazendas e engenhos de açúcar que empregavam 3750 homens. Vieira ficou tão atônito ao receber esta ordem absurda que não a quis referendar: mas, para dar um testemunho de obediência, fez por fogo aos seus próprios canaviais, sofrendo uma perda de duzentos mil cruzados.⁴

O primeiro artigo sobre a obra é significativo do modo como o quadro foi recebido. O cronista começa elogiando o colorido, o estilo simples e a harmonia alcançados pela obra. E arremata: “Este quadro honrará sempre ao sr. Lima: e a academia deve fazer a aquisição desta obra, o primeiro quadro histórico de um brasileiro, e não desdenhará conservá-lo”.⁵ O assunto do quadro justificava sua aquisição pela Academia. “O assunto é nacional, e seu autor pode

⁴ *Catálogo das Obras Expostas na Academia das Bellas Artes em 15 de março de 1879*, pp. 31-21.

⁵ O., “Uma visita à Academia das Belas Artes”, *Jornal do Commercio*, 19 dez. 1841.

ufanar-se de ter sido, se não nos enganamos, o primeiro a arrancar do olvido, para o transmitir à posteridade, uma fato de nossa história”.⁶ Os termos escolhidos pelo cronista indicam o quanto a representação de Correia Lima atingia, em cheio, a sensibilidade dos contemporâneos.

O quadro mostra um fato ocorrido no século XVII, durante a luta entre portugueses e holandeses pela posse dos engenhos na região de Pernambuco. A invasão holandesa era, para o cronista, assunto da “nossa história”. O período colonial era visto como etapa do passado do Império. Não havia qualquer referência ao fato de que também os portugueses, como os holandeses, exploravam as riquezas coloniais. A colônia estava na origem da nação independente. No início dos anos 1840 o tema da invasão holandesa já mobilizava o sentimento de pertencimento, o “desejo de ser brasileiro” de que fala Antonio Candido, e que naquele período começava a ser delineado em novelas, poemas e estudos históricos.

Não por acaso, o próprio resumo da obra reforçava esses valores, ao mencionar que os holandeses estavam senhores “do país” e que lutavam contra o “exército patriota”. A animação do cronista sugere dois aspectos hoje pouco conhecidos a respeito da arte do século XIX brasileiro. Correia de Lima era visto como pintor importante entre seus contemporâneos. E sua obra tinha no quadro *Magnanimidade de Vieira* um marco na história da Academia de artes carioca. De fato, o quadro traz alguns elementos que deixariam marcas em outros artistas.

⁶ Sincero, “Comunicado. A Exposição da Academia das Bellas Artes”, *Jornal do Commercio*, 23 dez. 1841.

Correia de Lima pintou o senhor de engenho João Fernandes Vieira (?-1681) recebendo os representantes do governo português, enquanto aponta, com o braço estendido, para o incêndio que queimava suas plantações. Se a obra tem claros limites técnicos – fato apontado inclusive pelo cronista que polemizou com o autor do *Jornal do Commercio* – traz um aspecto interessante para se compreender a importância do pintor na produção pictórica da Academia.

O primeiro plano é consagrado à cena descrita no resumo: estão lá Vieira e os representantes do governo português, um deles inclusive segurando o que pode ser a ordem do governo mencionada no resumo. Há a intenção de exaltar a figura de Vieira: ele é o súdito fiel – aceita as ordens do Império português, mesmo não concordando com elas. E, como um verdadeiro herói, assume sobre si mesmo o fardo de sua obediência à coroa portuguesa. Seu heroísmo aqui já é um prenúncio para os outros feitos que alcançaria esse curioso personagem, que depois tomou parte em importantes lutas contra os holandeses, como as Batalhas das Tabocas (1645) e as de Guararapes (1648, 1649).

No plano de fundo, vários escravos se ocupam da mesma atividade: carregando tochas, ateiaram fogo nas plantações, misturando-se à enorme fumaça que se espalha pelo espaço do quadro. No canto esquerdo há um escravo, representado quase do mesmo tamanho que os personagens da cena principal. Sua presença deve ter chamado a atenção. Afinal, quando aparecia nas pinturas

a óleo, o escravo geralmente era representado pequeno, nos planos de fundo, como acontece em *Vista de um Mato Virgem que se Está Reduzindo a Carvão*, na *Vista da Mãe d'Água*, apresentadas na mesma Coleção, ou mesmo nas pinturas de Nicolas Antoine-Taunay. Correia de Lima, ao contrário, opta não apenas por colocar escravos perfeitamente perceptíveis em volta da cena principal, como dá enorme destaque a um deles.

Aqui, o escravo é mais do que a paisagem do entorno. Se o senhor de engenho é fiel, sua fidelidade à coroa só se manifesta pela ação de seu servo. É ele que transforma o território, fazendo a terra produzir ou, ao contrário, tornando-a inútil, caso seja da vontade, sempre indiscutível, de seu senhor. É ele que destrói a cana que plantara, com tanto esforço, há pouco tempo atrás. A escravidão era parte importante da economia colonial, particularmente daquela dos engenhos. José Correia de Lima faz questão de enfatizar isso em seu quadro. Ao fazê-lo, o artista criou uma das raríssimas pinturas a óleo produzidas dentro da Academia de Belas Artes que inclui a representação de escravos. Neste ponto, vale retomar a outra representação de um homem negro existente na Coleção, justamente o *Retrato do Marinheiro Simão* do mesmo Correia de Lima.

Se o retrato de Simão devolve certa dignidade ao homem negro, ao dar-lhe uma identidade e uma história, o mesmo não se pode dizer da postura do escravo que ganha destaque em *Magnanimidade de Vieira*. Ele caminha na direção do espectador, mas seu rosto está virado em direção à cena principal, numa clara indicação de que

a ação do quadro acontece fora de seu corpo. Esta, um pouco mais ao centro, é encenada por homens brancos bem vestidos. São eles, os colonizadores portugueses e seus representantes, que fazem a história.

O lugar ocupado pelo escravo, bem como a posição de seu corpo, não deixam de evocar o homem que puxa a carroça no quadro *Independência ou Morte* (1888), que Pedro Américo pintaria muitos anos mais tarde. Américo tornou-se aluno da Academia pouco antes da morte do artista. Mas certamente deve ter visto esta obra de Correia de Lima, que foi rerepresentada nas Exposições gerais de 1843, 1859, 1879 e 1884.

Além disso, como a própria Coleção Escola Brasileira não deixa esquecer, há indícios de que o quadro estava entre os que ficavam expostos de modo permanente na Academia. Primeiro, em suas paredes. Mais tarde, na pinacoteca. Nunca é demais lembrar que Correia de Lima foi professor de Victor Meirelles antes que este fosse para a Europa como pensionista. Isso também pode ter tido desdobramentos na escolha que Meirelles fez muitos anos depois. Ao ser convidado pelo governo para fazer uma nova pintura de batalhas, em 1879, ele escolheu um episódio tirado do mesmo período que seu professor escolhera anos antes – a invasão holandesa.

Na *Batalha dos Guararapes* João Fernandes Vieira é um dos heróis representados em destaque. José Correia de Lima ainda é um artista pouquíssimo ou nada estudado. Seria interessante reconstituir sua trajetória, de modo a saber o que pensava sobre a escravidão, bem como

sua relação com Victor Meirelles e com outros artistas importantes da Academia que foram seus alunos, ou que admiraram suas obras. Ele certamente exerceu alguma influência sobre diversos alunos. Afinal, lecionou pintura histórica na instituição por vinte anos, de 1837 – quando substituiu Debret, até sua morte, em 1857.

A Coleção Escola Brasileira possuía outra pintura histórica de tema brasileiro: *Nóbrega e seus Companheiros*.

Esta obra, apresentada pela primeira vez na Exposição geral de 1843, suscitou muitos elogios de Araújo Porto-alegre, que escreveu:

“(...) O quadro do sr. Mello representa a civilização cristã combatendo heroicamente a antropofagia. Os jesuítas, arrancando um cadáver das mãos dos índios, no momento em que estes se preparavam para troncá-lo, e depois de o passarem pelas labaredas comerem-no, segundo seu antiquíssimo uso.”⁷

Porto-alegre sintetiza o significado do quadro: por trás do conflito entre índios e padres havia o esforço colonizador. Esforço que se baseou também na atuação dos padres, e que teve na religião e na estrutura dos projetos missionários um forte aliado no conhecimento do território e na ampliação das zonas controladas pelo europeu. Mas, como era comum nesse tipo de pintura, e é muito bem percebido pelo crítico, o quadro mostrava a antropofagia como um problema moral. A colonização resumia-se a uma questão ética e religiosa. Desta perspectiva, a ação destrutiva dos portugueses – a matança e escravização de índios – ficava justificada. O índio é mostrado como o avesso da civilização, a antítese

⁷ Porto-alegre, “Exposição de 1843”, *Minerva Brasiliense*, nº 5, vol. I, 1º jan. 1844, pp. 148-154.

dos valores do império. Inimigo a ser combatido e destruído, em nome do progresso e dos bons costumes.

Como contraponto a essa visão dos índios como canibais enfurecidos, o quadro da *Primeira Missa*, na mesma Coleção, mostrava índios pacíficos e em perfeita harmonia com os navegadores portugueses recém-chegados. A esse respeito, cabe lembrar a conhecida carta escrita por Porto-alegre a Vítor Meireles, aconselhando-o a ler Pero Vaz de Caminha para criar a *Primeira Missa*. Quando a obra acabada foi apresentada pela primeira vez no Brasil, na exposição geral de 1862, o catálogo trazia um trecho da Carta de Caminha. Ao estudar o quadro, Jorge Coli chamou-o de “verdadeira versão visual para o documento do século XVI”.

No entanto, também neste quadro totalmente desprovido da violência os valores caros ao Império se mantêm. Como em *Magnanimidade de Vieira e Nóbrega e seus Companheiros*, o motor da história é a ação portuguesa. Aliás, na *Primeira Missa* este protagonismo europeu é levado à última instância: os índios são meros espectadores da ação, que se passa longe deles – no centro do quadro. Nos gestos de espanto, admiração ou medo, expressos por diferentes personagens no quadro, permeia a certeza da superioridade dos recém-chegados. A *Primeira Missa*, *Nóbrega e seus Companheiros*, *Magnanimidade de Vieira*: cada uma delas destaca um aspecto dos primeiros anos da colonização: a chegada dos portugueses, o apoio dos jesuítas no processo de controle sobre os índios, a luta com os holandeses.

Colocadas próximas umas às outras, essas obras configuravam todo um discurso sobre o passado do Império. Reunidos, os quadros abordam fatos históricos e personagens que seriam caros ao século XIX: a chegada dos portugueses à América, a atuação dos jesuítas, a expulsão dos holandeses, a expansão do território, a inconfidência mineira, a posição “naturalmente” subalterna de índios e negros. Representações que sintetizam valores e pontos de vista que vinham sendo veiculados em outros meios culturais: romances históricos e poemas épicos, pesquisas desenvolvidas no Instituto Histórico, entre outros. Como outras instituições do tempo, também a Academia estava empenhada no esforço de construção de uma história e de uma cultura peculiares ao Império.

Referências Bibliográficas:

- COLI, Jorge (1996). “A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional”. Tese de Livre-Docência, IFCH/Unicamp.
- GEORGEL, Chantal, (dir) (1994) La Jeunesse des Musées. Paris : Editions de la Réunion des Musées Nationaux. Catálogo de Exposição.
- SQUEFF, Leticia (2012). Uma galeria para o império: a Coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo: Edusp.

